



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Twórczość Chrisa Eyre'a w kontekście problemów filmowych adaptacji

Author: Magdalena Kempna-Pieniążek

Citation style: Kempna-Pieniążek Magdalena. (2013). Twórczość Chrisa Eyre'a w kontekście problemów filmowych adaptacji. "Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura" (Nr 5 2013, s. 94-105).



Uznanie autorstwa - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie pod warunkiem oznaczenia autorstwa.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura V (2013)

Magdalena Kempna-Pieniążek

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Twórczość Chrisa Eyre'a w kontekście problemów filmowych adaptacji

W jednej ze scen filmu *Znaki dymne* (*Smoke Signals*) Chrisa Eyre'a z 1998 roku Thomas Builds-the-Fire (Evan Adams) i Victor Joseph (Adam Beach), młodzi Indianie¹ podróżujący z Idaho do Arizony, odśpiewują w autobusie pełnym Euroamerykanów pieśń utrzymaną w plemiennych konwencjach. Wbrew pozorom to nie miejsce jej wykonania jest najbardziej nietypowe, lecz temat. Bohaterowie filmu Eyre'a śpiewają bowiem (po angielsku!) o zębach Johna Wayne'a, snując rozmaite teorie na temat ich stanu i powodów, dla których aktor prawie nigdy nie prezentował ich w filmach ze swoim udziałem. Ten sam John Wayne jest także bohaterem jednego z dzieł Shermana Aleksiego, pisarza indiańskiego pochodzenia, współscenarzysty *Znaków dymnych*. W opowiadaniu *Drogi Johnie Wayne* aktor – powszechnie uznawany za ikonę klasycznego westernu oraz symbol męskości – wygłasza do swoich synów genderowo uświadamiającą przemowę, stwierdzając między innymi, że: „płeć jest przede wszystkim społecznym konstruktem”, a „kobiety i mężczyźni dzielą w dziewięćdziesięciu dziewięciu procentach ten sam genetyczny materiał” (Alexie 2000a: 203).

Oba wątki dotyczące Johna Wayne'a stanowią przykłady licznych w twórczości Eyre'a i Aleksiego żartobliwych mikrodekonstrukcji amerykańskiej popkultury. W przypadku dzieł reżysera *Znaków dymnych* można w tym świetle mówić o przenikającym je intertekstualnym żywiole, bazującym w dużej mierze na zjawiskach związanych z adaptacją. Termin ten wypada tutaj rozumieć możliwie szeroko: Eyre nie tylko adaptuje na potrzeby swoich filmów teksty Shermana Aleksiego czy Tony'ego Hillermana², ale i chętnie wykorzystuje formuły gatunkowe zakorzenione w hollywoodzkim przemyśle filmowym i we współczesnej telewizji.

¹ W niniejszym artykule będę się posługiwać określeniami „Indianin” oraz „rdzenny Amerykanin”, traktując je jako synonimy. Mimo ambiwalentnego charakteru (a także swoistej niedorzeczności każdego z nich), rozumiane raczej jako kategorie kulturowe i geograficzne niż rasowe, umożliwiają one uniknięcie pułapki „terminologicznego trzęsawiska”, o którym pisze Charles C. Mann w odniesieniu do postulatów zastąpienia ich równie niejednoznaczny-
mi terminami, takimi jak „Amerindianin” (Mann 2007: 437–439).

² Hillerman jest m.in. autorem kryminałów, których akcja osadzona jest w rezerwacie Indian Nawaho. Powieści *Skinwalkers* (1986) oraz *A Thief of Time* (1988) stały się kanwą filmów *Zło przychodzi nocą* (2002) oraz *Złodziej czasu* (2004) Chrisa Eyre'a.

Po obu stronach kamery

Zdaniem niektórych krytyków i badaczy, wywodzący się z plemion Czejenów i Arapaho reżyser rozpoczął w obrębie amerykańskiego kina niezależnego nowy nurt, w którym rekonfiguracja szeroko rozumianej tradycji (także filmowej) służyć ma ukonstytuowaniu nowoczesnych indiańskich autodefinicji. Za przekonaniem tym stoi fakt, iż *Znaki dymne* Eyre'a to jedno z pierwszych włączonych do szerszej dystrybucji dzieł, w których „indiańscy aktorzy grają indiańskie postaci, wypowiadając słowa napisane przez indiańskich scenarzystów, podążając za wskazówkami indiańskiego reżysera” (Warrior 2001: VII). Film jest adaptacją zbioru opowiadań Shermana Aleksiego *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven* z 1993 roku. W zasadzie można byłoby mówić tutaj o pewnej formie autoadaptacji, ponieważ sam pisarz dokonał wyboru wątków, jakie stały się podstawą scenariusza. Centralnym problemem obu dzieł – filmu i zbioru opowiadań – jest kwestia tożsamości. W *Znakach dymnych* jednak wątek ten ulega szczególnemu sprofilowaniu: Eyre porusza bowiem problem filmowych wizerunków Indian, a przede wszystkim zjawisko, które można określić mianem głodu autoreprezentacji.

Według Michaela J. Rileya (Riley 2003: 70), obrazy rdzennych mieszkańców Ameryki w kulturze Stanów Zjednoczonych stanowią jedną z najbardziej trwałych kreacji mediów, przyjmującą niejednokrotnie wewnętrznie paradoksalną formę, w której Indianin jest równocześnie symbolem dobra i zwierzęcości. Co charakterystyczne, rdzenni Amerykanie są *de facto* wyłączeni z kreowania własnych filmowych wizerunków. W klasycznym kinie amerykańskim owo wykluczenie miało wymiar jak najbardziej dosłowny: do ról Indian, jeśli wykraczały one poza statystowanie na planie, na ogół zatrudniano „odpowiednio” ucharakteryzowanych Euroamerykanów. Jeszcze w słynnym westernie *Jesień Czejenów* Johna Forda (*Cheyenne Autumn*, 1964), częściowo rewidującym dominujący wcześniej stereotyp krwiożerczego Indianina, widoczne są strategie wywłaszczania rdzennych Amerykanów z ich wizerunków: oprócz charakterystycznego obsadzania w rolach Indian białych aktorów (Sala Mineo, Ricardo Montalbana, Gilberta Rolanda), wypada tutaj zwrócić uwagę na fakt, iż indiańscy bohaterowie tego filmu posługują się „językiem” niemającym nic wspólnego z narzeczem Czejenów, składającym się natomiast głównie z groźnych syków i bełkotliwych pomruków.

Według Nany Verhoeff, zabiegi tego typu wpisują się w strategię konstruowania i wskazywania Innego, naznaczania piętnem obcości przedstawicieli kultur różnych od euroamerykańskiej (Verhoeff 2006: 55–57). Nie bez znaczenia przy tym wydaje się fakt, że strategię tę w stosunku do Indian zaczęły obowiązywać na przełomie XIX i XX wieku, czyli w chwili, gdy okres indiańskich wojen dobiegł końca i rozpoczął się proces asymilacji członków rdzennych społeczności. Asymilacja ta, mająca na celu uczynienie Indian „niewidocznymi” obywatelami państwa, szła w parze z konstruowaniem wizerunku tradycyjnego rdzennego Amerykanina jako Obcego, w czym nietrudno się dopatrzyć motywu powtórnej, tym razem symbolicznej, kolonizacji indiańskich plemion. Pierwszym wyrazem tej tendencji były już nakręcone w 1894

roku w atelier Black Maria przez Williama Kennedy'ego Laurie'ego Dicksona filmy *Taniec Ducha Siuksów* (*The Sioux Ghost Dance*) i *Taniec bizona* (*The Buffalo Dance*), w których przedstawiciele indiańskich społeczności poddani zostali „antropologizującemu” spojrzeniu obiektywu aparatu Edisona.

O tym, jak paradoksalne sytuacje, zwłaszcza w erze kina klasycznego, generował zrodzony w ten sposób głód autoreprezentacji, opowiada w swoim dokumencie *Indianie na ekranie* (*Reel Injun*, 2009) Neil Diamond, wskazując na to, że mechanizm projekcji-identyfikacji niejednokrotnie wymuszał na indiańskich widzach utożsamianie się z postaciami kowbojów i szeryfów: „Kibicowaliśmy kowbojom, nie wiedząc, że to my jesteśmy Indianami” – stwierdza w pewnym momencie narrator filmu. Sytuacji nie poprawiało wewnętrzne zróżnicowanie filmowych wizerunków Indian. Kojarzona z klasycznym westernem, którego standardy wyznaczył *Dylizans* Johna Forda (*Stagecoach*, 1939), wizja czerwonoskórego bezwzględego mordercy niemal od początku kina miała bowiem swoją alternatywę w wizerunku szlachetnego dzikusa. Jak wskazuje Łukasz A. Plesnar, oba stereotypy posiadają literackie źródła i choć pozornie przeciwstawne, często występowały obok siebie, uzupełniając się nawzajem (Plesnar 2009: 500–502).

Autor *Twarzy westernu* nie wspomina (choć pośrednio nawiązuje do tego fenomenu, pisząc o ewolucji motywu szlachetnego dzikusa) o innym bardzo charakterystycznym archetypie dotyczącym Indian: ginącym Amerykaninie (*vanishing American*). Mit ten, w odróżnieniu od starszych wątków łowcy skalpów i szlachetnego dzikusa, narodził się dopiero w momencie, w którym Indianie przestali być groźni dla białych osadników, czyli pod koniec XIX wieku. Jego ekspansja oddziaływała na prowadzone w tych czasach badania antropologiczne. W tym kontekście mówi się o trendzie, którego przedstawicielem był między innymi klasyk antropologii Lewis Henry Morgan, polegającym na dążeniu do opisanego, zrozumienia i ocalenia dla potomnych elementów kultur zagrożonych nie tylko wyginięciem, ale i bezpowrotnym skażeniem przez wpływ euroamerykańskiej cywilizacji (Thomas 2000: 46). Z kolei w literaturze i kinie mit ten przejawiał się w nostalgii związanej z wyginięciem Indian, które uważano za nieuniknione, a jednak tragiczne. Funkcjonowanie tego wątku poszerzyło jeszcze krąg stereotypów, w jakie uwikłane były popkulturowe wizerunki rdzennych Amerykanów: w ujęciu tym bowiem przedstawiciele wszystkich indiańskich kultur są *de facto* zrównani, a ich skomplikowane dzieje i relacje z białymi osadnikami ulegają zapomnieniu (Ross 2008: 44).

Choć obecny w filmie „od zawsze”³, mit ginącego Amerykanina stał się po raz pierwszy ekspansywny w kinie amerykańskim pod koniec lat sześćdziesiątych, oddziałując na przewartościowanie w obrębie filmowych wizerunków Indian. Wpływ na to miały nie tylko przemiany kulturowe (kontestacja), ale i kolejne dramatyczne wydarzenia. Indiańska samoświadomość etniczna, na której wyrósł AIM (American

³ Charakterystyczną jego wczesną realizacją był film *Ginący Amerykanin* (*The Vanishing American*) z 1925 roku w reżyserii George'a B. Seitz'a, w którym – nietypowo – Indianin jest postacią pozytywną, a wielu białych osadników zostało zaprezentowanych w negatywnym świetle.

Indian Movement), po proteście, do którego doszło w 1973 roku w Wounded Knee, kiedy to miejscowa ludność wraz z członkami AIM przejęła kontrolę nad miasteczkiem i utrzymywała ją od lutego aż do maja, wymusiła otwarcie dyskusji na temat reprezentacji Indian w kulturze głównego nurtu. Dyskusję tę podsylił Marlon Brando, który w tym samym roku – w akcie sprzeciwu wobec hollywoodzkich obrazów Indian – nie odebrał Oscara za rolę w *Ojcu chrestnym*. Odczytująca podczas oscarowej gali list artysty aktorka Sacheen Littlefeather⁴, ubrana w tradycyjny strój Apaczów, stała się wówczas ikoną oporu względem kinematograficznych strategii konstruowania Obcego, a zarazem symbolem rodzącej się wśród Indian świadomości medialnych uwarunkowań własnych wizerunków.

Wydarzenia te, choć doniosłe, nie uwolniły wizerunków rdzennych Amerykanów ani od upraszczających komercjalizacji, ani od stereotypów, czego dowodzą liczne interpretacje współczesnych filmów (Jojola 2003: 12–21). Kino w dalszym ciągu bazuje na (co prawda przekształconych) wzorcach szlachetnego dzikusa, ginącego Amerykanina i krwiożerczego łowcy skalpów, choć ten ostatni pozostaje obecnie – w dobie politycznej poprawności – w odwrocie⁵. W latach osiemdziesiątych XX w. rozpoczął się okres w prezentowaniu Indian, który Jacquelyn Kilpatrick nazywa „współczującym” (Kilpatrick 1999: 101–171). Na fali nostalgii za ginącym Amerykaninem wielką popularność zyskały m.in. filmy: *Tańczący z wilkami* Kevina Costnera (*Dances with Wolves*, 1990), *Ostatni Mohikanin* Michaela Manna (*The Last of the Mohicans*, 1993), disneyowska *Pocahontas* (1995) oraz serial *Dr Quinn* (*Dr. Quinn: Medicine Woman*⁶, 1993–1998). Najnowszymi przedłużeniami tej tendencji są dokonujące stopniowej rewizji dziejów kolonizacji Ameryki Północnej filmy takie jak *Pochowaj me serce w Wounded Knee* Yves’a Simoneau (*Bury My Heart at Wounded Knee*, 2007) oraz seriale pokroju *Na Zachód* (*Into the West*, 2005).

Problem w tym, że ów „współczujący” wariant wydaje się w równym stopniu odległy od indiańskich autoreprezentacji jak wzorce kina klasycznego. Eyre i Alexie sygnalizują to w jednym z najsłynniejszych dialogów *Znaków dymnych*:

VICTOR JOSEPH: Dlaczego nie umiesz prowadzić normalnej rozmowy? Zawsze starasz się mówić jak jakiś cholerny szaman. Ile razy widziałeś *Tańczącego z wilkami*? Sto? Dwieście? Jezuu, naprawdę widziałeś to aż tyle razy. Wiesz chociaż, jak być prawdziwym Indianinem?

⁴ O skandalu, jaki wywołali Marlon Brando i Sacheen Littlefeather oraz o jego konsekwencjach w filmie Neila Diamonda *Indianie na ekranie* opowiada sama aktorka, wskazując na ambiwalentne reakcje, z jakimi przyjęto tak jednoznaczną deklarację poparcia dla Indian.

⁵ Jako pewne, choć mimo wszystko poprawne politycznie, nawiązanie do tego wzorca można byłoby potraktować miniseriał *Czas Komanczów* (*Comanche Moon*, 2008), będący adaptacją powieści Larry’ego McMurtry’ego pod tym samym tytułem (1997).

⁶ Element wyróżnionej przez Kilpatrick „współczującej” tendencji jest już zauważalny w oryginalnym tytule tego serialu. Określenie „medicine man” w potocznym języku północnoamerykańskich Indian jest równoznaczne ze słowem „szaman”. Doktor Quinn – „medicine woman” – już w samym tytule zostaje więc wpisana w kontekst relacji białych osadników z rdzennymi Amerykanami, plasując się na przecięciu dwóch kultur.

THOMAS: Chyba nie.

VICTOR JOSEPH: [...] Po pierwsze, przestań się szczerzyć jak idiota. Indianin nie powinien się tak uśmiechać. Musisz zachować stoicki spokój. [...] Biali po prostu się po tobie przejadą, jeśli nie będziesz wyglądał groźnie. Musisz wyglądać jak wojownik, jakbyś dopiero co wrócił z polowania na bizona.

THOMAS: Ale nasze plemię nigdy nie polowało na bizona, byliśmy rybakami.

VICTOR JOSEPH: [...] Chcesz wyglądać, jakbyś dopiero co wrócił z łowienia ryb?! To nie jest *Tańczący z łososiem*, wiesz? [...] I po drugie, musisz wiedzieć, jak używać swoich włosów. [...] Indianin jest niczym bez swoich włosów.

Eyre i Alexie dotykają tutaj oczywiście kłopotliwego tematu stereotypów narzuconych i nieświadomie przyjętych. Victor Joseph, oskarżając Thomasa o uleganie wizji zaprojektowanej przez „białego człowieka” (Kevina Costnera w *Tańczącym z wilkami*), nie zauważa, że sam promuje stereotypy wywiedzione z filmów. Wszak to Hollywood jest dostarczycielem wizerunków „groźnie wyglądającego” Indianina i nieustraszonego łowcy bizonów, którego znakami rozpoznawczymi są długie włosy i rozbudowana muskulatura. W pierwszy wariant wpisują się role zdecydowanie „groźnie wyglądających” Wesa Studiogo z *Ostatniego Mohikanina* oraz Raoula Trujillo z *Apocalypto* Mela Gibsona (2006), w drugi – znacznie bardziej romantyczne kreacje aktorów o posągowych kształtach: Michaela Greyeyesa (*Biała squaw/Stolen Women, Captured Hearts*, 1997) czy Eddiego i Michaela Spearsów (*Na Zachód*). *Tańczący z wilkami* w tym układzie wydaje się dostarczycielem ekspansywnego mitu mądrego Indianina żyjącego w zgodzie z naturą, ostatnio sparafrazowanego przez Jamesa Camerona w słynnym *Avatarze* (2009), nie bez powodu nazywanym często „*Tańczącym z wilkami w kosmosie*”. Nic dziwnego, że bohaterowie *Znaków dymnych* dochodzą do wniosku, że „jedyną rzeczą bardziej żalosną od Indian w telewizji są Indianie oglądający Indian w telewizji”. Co jednak ciekawe, sami stanowią przykład wyzwalania się rdzennych Amerykanów z ciążących im stereotypów.

Być Indianinem

Wydaje się, że nadrzędnym pytaniem, jakie Eyre stawia w swojej twórczości, jest to, które zadaje także Sherman Alexie w jednym ze swoich opowiadań:

„Co to jest Indianin?”

Oto, co napisał profesor na tablicy trzy minuty po rozpoczęciu moich pierwszych zajęć na Uniwersytecie Stanu Waszyngton.

„Co to jest Indianin?”

Profesor nazywał się Dr Lawrence Crowell [...] i [...] był czirokesko-czoktawsko-semi-nolsko-irlandzko-rosyjskim Indianinem z Hot Springs w Kentucky czy innego tego typu miejsca. [...]

– Jesteś Indianinem? – zapytał mnie.

Oczywiście, że byłem (Alexie 2000b: 224).

Co szczególnie, zarówno bohaterowie prozy Aleksiego, jak i filmów Eyre'a na pytanie postawione z poziomu rasy odpowiadają z poziomu jednostkowego bycia, odwołując się do relacji, które najmocniej ich ukształtowały, przede wszystkim relacji rodzinnych. Bohater opowiadania Aleksiego odpowiada na nie, przyprowadzając na zajęcia swojego ojca. Inne odpowiedzi, takie chociażby jak zacytowana wcześniej wypowiedź Victora Josepha o „byciu Indianinem”, uruchamiają cały szereg stereotypów i wydają się po prostu nieautentyczne. Dlatego też bohater filmu Eyre'a musi zrewidować swoje poglądy. *Znaki dymne* są w pewien sposób wzorcowym filmem drogi, w którym wraz z przebytymi kilometrami bohater dystansuje się do samego siebie i swoich problemów po to, by na nowo ukonstytuować własną tożsamość. Stwierdzenie Andrzeja Pitrusa, jakoby w filmie Eyre'a przemianę przechodzili obaj główni bohaterowie – Victor Joseph i Thomas (Pitrus 2010: 78–79) – wydaje się jednak kontrowersyjne. Kiedy obaj wyruszają do Arizony, by uporządkować sprawy po śmierci Arnolda Josepha (Gary Farmer), ojca Victora, ekscentryczny Thomas wydaje się postacią już w pełni ukształtowaną; jest także świadomy roli, jaką w jego życiu odegrał Arnold Joseph. W trakcie podróży bohater potwierdza jedynie swoją tożsamość.

Postacią przechodzącą istotną przemianę jest za to Victor, skonfrontowany po raz kolejny z bolesnymi wspomnieniami dotyczącymi ojca-alkoholika, który przed laty porzucił żonę i małego syna. Spotykając Suzy (Irene Bedard), młodą sąsiadkę Arnolda, Victor uzupełnia swoją wiedzę o ojcu o fakty, których wcześniej nie znał. W konsekwencji ponownego przepracowania własnych wspomnień i otwarcia się na dialog z otaczającymi go osobami, bohater dorasta do przebaczenia, a jego dotychczasowa autodefinicja, opierająca się głównie na zaprzeczeniu (charakterystyczna dla Victora jest postawa „nie jestem taki jak mój ojciec”), ustępuje miejsca bardziej afirmatywnemu spojrzeniu na samego siebie i własne pochodzenie. W tym kontekście słuszne wydaje się stwierdzenie Andrzeja Pitrusa, który zauważa, że kwestia indiańskiej tożsamości w twórczości Eyre'a jest ukazywana „z perspektywy, która na pierwszym planie stawia kwestię tożsamości jednostkowej” (Pitrus 2010: 77).

Zwrot ku przeszłości, zrozumienie siebie obecnego w konfrontacji z sobą dawnym, reinterpretacja rodzinnych więzi to wątki często powracające w filmach reżysera. Bohaterowie dzieł Eyre'a prędzej czy później zaczynają rozumieć, że nie można osiągnąć pełni bez otwarcia się na innych. Dla Thomasa i Victora ze *Znaków dymnych* figurą organizującą tożsamość jest postać ojca⁷, podczas gdy dla bohatera *Skór* (*Skins*, 2000) jest nią brat, a dla Joe Leaphorna (Wes Studi) z filmu *Zło przychodzi nocą* (*Skinwalkers*, 2002) – żona. Zestawienie postaci już ukształtowanych i świadomych własnej tożsamości z postaciami dopiero w trudach konstruujących autodefinicje także wydaje się jednym z lejtmotywów fabularnych dzieł Chrisa Eyre'a. W filmach *Zło przychodzi nocą* i *Złodziej czasu* (*The Thief of Time*, 2004)

⁷ Pojęciu ojca poświęcony jest zresztą kończący film monolog Thomasa, wprowadzony w formie *voice over* towarzyszącego ujęciom ukazującym rzekę i tworzącego kłamrę z otwierającym film monologiem poświęconym głównym bohaterom, „dzieciom ognia”.

reżyser w charakterystyczny dla siebie sposób odczytuje relacje łączące protagonistów powieści Tony'ego Hillermana: doświadczonego detektywa Joe Leaphorna i młodego policjanta Jima Chee (Adam Beach). Paradoksalnie, to młodszy i mniej doświadczony Jim wydaje się bardziej świadomy siebie niż mieszkający przez lata w Phoenix Joe, który dopiero dorasta do zrozumienia i zaakceptowania własnego etnicznego zaplecza. Z kolei w *Mocnym uderzeniu* (*The Edge of America*, 2003) czarnoskóry trener koszykówki, Kenny Williams (James McDaniel), ujawnia niedojrzałość swojej postawy zarówno w konfrontacji z niektórymi ze swoich uczniów, jak i z Cuchem (Wes Studi), rezerwatowym mechanikiem, opowiadającym mu o swojej dramatycznej przeszłości (przymusowa edukacja na Wschodzie, udział w wojnie w Wietnamie) i odnalezionej po latach tożsamości.

Inne (te same) gatunki

W swoim dążeniu do reinterpretacji filmowych wizerunków Indian reżyser posługuje się medium, wydawałoby się, najmniej do tego celu przydatnym. Chętnie sięga po typowo amerykańskie formuły gatunkowe. *Znaki dymne* reprezentują kino drogi, *Mocne uderzenie* to film sportowy, a *Zło przychodzi nocą* oraz *Złodziej czasu* nawiązują do fabularnych wzorców kryminału⁸. Rozpoznawalne zarówno dla Indian, jak i „nie-Indian” schematy gatunkowe Eyre wypełnia treściami, w których rdzenni mieszkańcy Ameryki Północnej mogą dostrzec odbicie siebie i swoich problemów. Strategię, jaką obiera twórca, w kontekście *Znaków dymnych* opisuje Pitrus: „Utwór Eyre’a wykorzystuje konwencję kina drogi, jest jednak zdecydowanie niekonwencjonalny w pokazywaniu problematyki mniejszościowej” (Pitrus 2010: 76). Wydaje się zresztą, że słowo „wykorzystuje” w zacytowanym właśnie zdaniu wypadałoby zmienić na „adaptuje”, ponieważ przywoływane konwencje ulegają w dziełach Eyre’a specyficznemu sprofilowaniu.

Formuła filmu drogi w przypadku *Znaków dymnych*, w których niebagatelną rolę odgrywają anegdoty opowiadane przez niektórych bohaterów, zaczyna idealnie współgrać z tradycją oralną, na jakiej bazowały dawne sposoby utrwalania indiańskiej tożsamości. Niemal fantastyczne opowieści o Arnoldzie Josephie i jego żonie, jakie w swojej pamięci przechowuje Thomas, wydają się czymś więcej niż tylko elementem składowym jego prywatnej mitologii. Skonfrontowane z retrospekcjami przedstawiającymi ponure dzieciństwo Victora Josepha, zwracają uwagę na obecny w nich element przepracowania, twórczej reinterpretacji. Po raz kolejny Thomas, stwierdzający, że od wszelkich opowieści oczekuje zarówno prawdy, jak i zmyślenia, wydaje się postacią bardziej świadomą od zbuntowanego Victora, który uniwersalizuje swoje wspomnienia, traktuje je jako jedyną, obowiązującą wersję wydarzeń i dopiero stopniowo uczy się prawdy o wielości perspektyw, z jakich oglądane mogą być losy każdego człowieka.

⁸ W tym ostatnim przypadku perspektywę taką narzucają oczywiście literackie oryginały, na jakich bazuje twórca.

W telewizyjnym *Mocnym uderzeniu* Eyre opowiada bazującą na faktach historię Kenny'ego Williamsa, czarnoskórego nauczyciela, który przyjmuje pracę w szkole w rezerwacie Three Nations, gdzie po pewnym czasie zostaje trenerem żeńskiej drużyny koszykówki. Realizując wszelkie konwencje filmu sportowego, reżyser równocześnie demaskuje ciemne strony stojące za tym gatunkiem amerykańskiej ideologii sukcesu. Z perspektywy „niebiałych” bohaterów filmu obserwujemy tutaj upadek mitu równości i tolerancji, na jakim oficjalnie budowane jest amerykańskie społeczeństwo. Sytuacja rezerwatowej drużyny jest związana z podwójnym społecznym wykluczeniem: w świecie konserwatywnej amerykańskiej prowincji problemem okazuje się nie tylko to, że jest to drużyna indiańska, ale i to, że jej trener jest Afroamerykaninem. Niepotrafiący początkowo znaleźć swojego miejsca w świecie Kenny, skonfrontowany z różnymi postawami swoich uczniów, współpracowników i mieszkańców rezerwatu, zostaje zmuszony do ponownego spojrzenia na własną tożsamość; spojrzenia – warto dodać – w którym problemy jednostki po raz kolejny przeplatają się z problemami rasy, na co dosadnie zwraca bohaterowi uwagę koleżanka z pracy, Indianka Annie Shorty (Irene Bedard), mówiąc: „Jesteś wściekły, bo jesteś czarnym człowiekiem w Ameryce. Uporaj się z tym, naucz się z tym żyć albo wynoś się stąd”.

Stosunek Eyre'a do amerykańskiej tradycji filmowej jest nacechowany ambivalencją. Dostrzegając w niej medium zdolne dotrzeć do szerokiej grupy odbiorców, reżyser jest świadomy charakterystycznych dla niej ideologicznych pułapek, dlatego od czasu do czasu wplata w wykorzystywane przez siebie konwencje elementy obce. Szczególnie widoczne jest to w *Mocnym uderzeniu*, gdzie pojawia się wątek starej kobiety wykonującej tradycyjne tkaniny. Chociaż jest ona mistrzynią w swoim fachu, w każdy wzór wplata jakąś usterkę. Postępuje w ten sposób zgodnie z tradycją, mówiąc o tym, że idealny wzór byłby pułapką dla jej duszy. Eyre w swoim filmie naśladuje ten gest – urywa na przykład wątek Shirleen (Misty Upham), sportowo uzdolnionej dziewczyny, jak się początkowo wydawało, jednej z głównych bohaterek filmu, która zachodzi w ciążę, co przekreśla jej szanse na sportowe stypendium i karierę. Wbrew konwencji, Eyre nie pozwala tej postaci na odniesienie oczekiwanego przez widzów sukcesu. Z perspektywy klasycznego filmu sportowego jest to być może pęknięcie, ale z pewnością świadome – w końcu idea sukcesu za wszelką cenę nie jest elementem indiańskiej tożsamości bohaterów *Mocnego uderzenia*; to wzorzec wpisany za to w konwencję filmu sportowego. Adaptacje Eyre'a – gatunkowe czy jakiegokolwiek inne – z założenia nie są więc wierne. Ich cel jest inny. Być może wyraża się on właśnie w tych pęknięciach czy przesunięciach, przez które przebiega kwestia tożsamości zarówno jednostkowej, jak i etnicznej.

Nie tylko kino

Problemy związane z zaadaptowaniem współczesnych mediów do potrzeb dyskusji dotyczącej wizerunków Indian stały się jednym z centralnych zagadnień ostatniego odcinka dokumentalnego cyklu stacji PBS *We Shall Remain* (2008),

współreżyserowanego i współprodukowanego przez Eyre'a. Pod wieloma względami seria ta wydaje się kolejną realizacją charakterystycznej dla reżysera strategii adaptacyjnej – Eyre sięga wszak po wzorce telewizyjnego filmu dokumentalnego po to, by na nowo napisać historię Ameryki, tym razem z perspektywy jej rdzennych mieszkańców. Zastosowane przez niego konwencje są przejrzyste i zrozumiałe, znacząco jednak zmieniają się wypełniające je treści – na przykład świadczące o indiańskim pochodzeniu nazwiska i twarze historyków czy świadków opisywanych wydarzeń.

Charakterystyczny jest już sam dobór wydarzeń, o jakich opowiadają twórcy serialu, świadczący o dążeniu do wypełnienia pustych miejsc, zwrócenia uwagi na różnorodność i wewnętrzne skomplikowanie historii rdzennych Amerykanów, często błędnie sprowadzanej w zbiorowej świadomości widzów do zaledwie kilku ostatnich, dramatycznych dziesięcioleci XIX wieku. Sytuacja indiańskich plemion tuż po lądowaniu Mayflower, powstanie Tecumseha czy tragedia Czirokezów to wątki z historii rdzennych Amerykanów zdecydowanie mniej znane niż spopularyzowane zwłaszcza przez kino historie Szalonego Konia, Siedzącego Byka i Geronimo. Również w odcinku zatytułowanym *Wounded Knee* twórcy serialu opowiadają nie o kończącej okres indiańskich wojen masakrze z grudnia 1890 roku⁹, lecz o wydarzeniach z 1973 roku: o wspomnianym już buncie, jaki wybuchł w okolicy rezerwatu Pine Ridge.

Wounded Knee prezentowane jest w filmie jako ośrodek formowania się etnicznej i rasowej tożsamości, „święte miejsce”, most łączący przedstawicieli dotąd często zantagonizowanych plemion. Jest ono jednak także ośrodkiem budzenia się świadomości medialnych uwarunkowań wizerunków rdzennych mieszkańców Ameryki. Kamery wycelowane w *Wounded Knee* – zgodnie z jedną z tez pojawiających się w filmie – przez długi czas uniemożliwiały rządowi Stanów Zjednoczonych zasadnicze rozwiązanie konfliktu z 1973 roku. Administracja państwa nie mogła sobie pozwolić na zorganizowanie kolejnego pogromu w miejscu niegdyśszej tragedii, zwłaszcza że tym razem na *Wounded Knee* zwrócone były oczy całego świata. Twórcy filmu pokazują pierwsze, często dość nieporadne, próby wykorzystywania tej szczególnej sytuacji przez przedstawicieli ruchu AIM.

Dowodem budzącej się wśród rdzennych Amerykanów świadomości medialnej było utworzenie w 1979 roku American Indian Film Institute (AIFI), który zapoczątkował kampanię mającą na celu chociażby częściowe przejęcie przez Indian kontroli nad własnym filmowym wizerunkiem. Twórczość Eyre'a, z dzisiejszej perspektywy,

⁹ 29 grudnia 1890 roku, najprawdopodobniej w wyniku tragicznego nieporozumienia, podczas próby rozbrownienia członków grupy wodza Wielkiej Stopy, 7 pułk kawalerii dokonał masakry członków ludu Lakota, przebywających w obozie nad *Wounded Knee*. Zdarzenie, niegdyś prezentowane w oficjalnych opracowaniach jako regularna bitwa, dopiero po latach doczekało się rzetelnych badań historycznych, w których ujawniono, że amerykańscy żołnierze zabijali głównie nieuzbrojone i niezdolne do walki osoby (w tym kobiety i dzieci). Liczba indiańskich ofiar masakry, powiększona o liczbę zmarłych z powodu ran i wyziębienia, sięga 300 osób. Masakra nad *Wounded Knee* uważana jest dzisiaj za jedną z najciemniejszych kart w historii Stanów Zjednoczonych.

wyduje się realizacją nadrzędnego postulatu twórców organizacji, którzy w swoim manifestie stwierdzają: „Uważamy film za narzędzie przechowania i utrwalenia naszego dziedzictwa, a zarazem za środek służący «oduczeniu» zarówno Indian, jak i nie-Indian szkodliwych stereotypów oraz zastąpienia ich wielowymiarowymi obrazami odzwierciedlającymi złożoność rdzennych ludów”¹⁰. Podjęte jeszcze w latach siedemdziesiątych próby przyniosły zaledwie połowiczny sukces: stymulując dyskusję na temat filmowych wizerunków Indian, nie doprowadziły do ich istotnej przemiany, otwierając jedynie pole dla większej ekspansywności mitu ginącego Amerykanina.

Wyduje się, że Chris Eyre osiąga to, co w latach siedemdziesiątych było jeszcze niemożliwe. Adaptując teksty, konwencje, wzorce narracyjne wypracowane przez Euroamerykanów, nie tylko kontynuuje dyskusję na temat filmowych wizerunków Indian, ale i przekształca te wizerunki, uzupełnia je o postaci, w których współcześni rdzenni Amerykanie mogą rozpoznać samych siebie. Strategia ta, jak się okazuje, nie zawsze przyjmowana jest ze zrozumieniem. Po premierze filmu *Skóry*, w którym Eyre przedstawił trudną sytuację mieszkańców Pine Ridge, na reżysera posypały się oskarżenia związane z utrwalaniem negatywnych wizerunków Indian jako ludzi niepotrafiących uporać się z problemami takimi jak alkoholizm czy bezrobocie (Pitrus 2010: 83).

O tym, że twórczość Eyre'a jest projektem mającym na celu wszechstronne przepracowanie dominujących w kulturze wizerunków Indian, świadczy również nowelowy film *Tysiąc dróg* (*A Thousand Roads*, 2005), zrealizowany na zamówienie National Museum of American Indian i prezentowany w jego lokalizacjach. Charakterystyczne dla reżysera pochylenie się nad problemami współczesnych Indian idzie tu w parze z kolejnym wątkiem adaptacyjnym. Wchodząc ze swoją twórczością do przestrzeni muzeum, reżyser kontynuuje obroną już przy realizacji *Znaków dymnych* strategię wykorzystywania europejskich i amerykańskich mediów do rewizji charakterystycznych dla kultury głównego nurtu rozumień pojęcia „Indianin”. Muzeum jest wszak, tak jak kino czy telewizja, instytucją ukształtowaną przez i dla przedstawicieli cywilizacji Europy i Stanów Zjednoczonych. Obecność w tej wciąż w pewien sposób kulturowo uświęconej przestrzeni świadomie na jej potrzeby skonstruowanych (a nie zagrabionych podczas procesu kolonizacji) indiańskich tekstów kultury, świadczy o gotowości uzupełnienia euroamerykańskich narracji historycznych i tożsamościowych o narracje rdzennych mieszkańców kontynentu.

We wspomnianym już opowiadaniu *Drogi Johnie Wayne* Shermana Aleksiego tytułowy bohater tłumaczy się swoim synom: „Muszę podtrzymywać swój publiczny wizerunek. Ale nie taki jestem naprawdę. Mogę udawać, że jestem kowbojem, ale nie jestem nim w prawdziwym życiu” (Alexie 2000a: 203). Sytuacja rdzennych mieszkańców Ameryki, jak w swoich dziełach dowodzą Alexie i Eyre, jest dokładnie odwrotna: przypomina raczej walkę z utrwalałym w kulturze, oficjalnym

¹⁰ <http://www.aifisf.com/history.php>, data dostępu: 12.08.2010 r.

wizerunkiem na rzecz promowania bardziej autentycznych wizji bycia Indianinem. Czy ta kampania jest skuteczna?

Andrzej Pitrus w *Porzuconych znaczeniach* podaje w wątpliwość trwałość zapoczątkowanego przez Eyre'a nurtu niezależnego kina indiańskiego, opisując go jako przemijającą modę (Pitrus 2010: 83–84)¹¹. Wydaje się, że w swojej dość powierzchownej – i niewolnej od usterek merytorycznych¹² – interpretacji tego zjawiska autor nie zauważa, iż komercyjny sukces nigdy nie był celem tego kina. Współczesne telewizyjne projekty Eyre'a, które Pitrus opatruje etykietą „edukacyjne”, są bowiem obliczone – tak samo jak jego filmy kinowe – na zaspokojenie głodu autoreprezentacji, będącego wynikiem tego, że przez całe stulecie, od *Tańca Ducha Siuksów* do *Tańczącego z wilkami*, narracje na temat Indian były tworzone przez Innego, czyli na przykład przez Hollywood. Poruszając się obecnie pomiędzy różnymi płaszczyznami medialnymi, adaptując hollywoodzkie konwencje i telewizyjne wzorce prezentowania rzeczywistości, Eyre zdaje się sprawdzać możliwości, jakie współczesna kultura audiowizualna daje rdzennym mieszkańcom Ameryki Północnej, próbującym konstruować nowe autodefinicje.

Bibliografia

- Alexie S. (2000), *Dear John Wayne*, w: tegoż, *The Toughest Indian in the World*, New York.
- Alexie S. (2000), *One Good Man*, w: tegoż, *The Toughest Indian in the World*, New York.
- Jojola T. (2003), *Absurd Reality II. Hollywood Goes to the Indians*, w: P.C. Rollins, J.E. O'Connor (red.), *Hollywood's Indian. The Portrayal of the Native American in Film*, Lexington.
- Kilpatrick J. (1999), *Celluloid Indians: Native Americans and Film*, Lincoln.
- Mann Ch.C. (2007), *1491: Ameryka przed Kolumbem*, przeł. J. Szczepański, Poznań.
- Pitrus A. (2010), *Porzucone znaczenia. Autorzy amerykańskiego kina niezależnego przełomu wieków*, Kraków.
- Plesnar Ł.A. (2009), *Twarze westernu*, Kraków.
- Riley M.J. (2003), *Trapped in the History of Film*, w: P.C. Rollins, J.E. O'Connor (red.), *Hollywood's Indian. The Portrayal of the Native American in Film*, Lexington.
- Ross A.M. (2008), *The Princess Production. Locating Pocahontas in Time and Space*, Ann Arbor.
- Thomas D.H. (2000), *Skull Wars: Kennewick Man, Archeology and the Battle for Native American Identity*, New York.
- Verhoeff N. (2006), *The West in Early Cinema. After the Beginning*, Amsterdam.

¹¹ Do nurtu tego autor zalicza dodatkowo dzieła: *Touched* Morta Ransena (1999), *Johnny Greyeyes* Jorge Manzano (2000), *Doe Boy* Randy'ego Redroada (2001), *Arctic Son* Andrew Waltona (2006) oraz *Imprint* (2007) Michaela Linna (Pitrus 2010: 83). Filmy te, przynoszące nowe spojrzenie na tematykę indiańską, niekoniecznie są realizowane przez twórców indiańskiego pochodzenia.

¹² Autor m.in. błędnie wyjaśnia etymologię oryginalnego tytułu filmu *Zło przychodzi nocą* (*Skinwalkers*). Słowo *skinwalkers* ma – wyjaśniony zresztą w filmie – związek z mitologią plemienia Nawaho, niekoniecznie musi oznaczać „policjantów tropiących Indian” (Pitrus 2010: 84). Zwraca także uwagę fakt, że autor odwołuje się do nieaktualnych ustaleń i opracowań historycznych dotyczących masakry nad Wounded Knee (Pitrus 2010: 82).

Warrior R. (2001), *Foreword*, w: B.R. Singer, *Wiping the War Paint off the Lens: Native American Film and Video*, Minneapolis.

Cytowane strony internetowe:

<http://www.aifisf.com/history.php>, data dostępu: 12.08.2010 r.

Chris Eyre's work in the context of film adaptation problems

Abstract

Chris Eyre is a native American independent filmmaker. Some of his films are based on the books by Sherman Alexie and Tony Hillerman. At the same time, Eyre adapts American mainstream film genres (road movies, sport movies) in order to revise cinematic representations of the native Americans. The author of this article analyses such films as *Smoke Signals*, *The Edge of America*, *Skinwalkers* and *We Shall Remain*, trying to define the role and meaning of different adaptation strategies in Eyre's works. In *Smoke Signals* and *The Edge of America* the director pictures and discusses the most important issues of modern Indian identity. In this context his films seem to prove that the dominant cinematic representations of native Americans are changing.

Słowa kluczowe: Chris Eyre, filmowe wizerunki Indian, niezależne kino amerykańskie, gatunek, filmowe adaptacje

Key words: Chris Eyre, the portrayal of Indians in film, American independent cinema, genre, film adaptations

Magdalena Kempna-Pieniążek

adiunkt w Zakładzie Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, redaktor działu filmowego dwutygodnika kulturalnego „artPAPIER”, współredaktorka (obok Andrzeja Gwoźdźcia) tomu *Granice kultury* (Katowice 2010).